

número 24 | volume 12 | julho - dezembro 2018

DOI:10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.142536

RuM^oRes

Namorando o Brasil: o caso do filme *Romance no Rio*¹

Dating the Brazil: the case of movie *Romance no Rio*

*Arthur Autran*²

1 Versões deste texto foram apresentadas no XX Encontro da Socine, ocorrido em Curitiba em 2016, na Universidade Tuiuti do Paraná, e no Seminário Circuitos del Entretenimiento en América Latina, Siglo XX, ocorrido em Buenos Aires em 2017, na Universidad Torcuato di Tella. A pesquisa do qual o artigo resulta tem o apoio do CNPq e da Fapesp.

2 Bacharelado em Comunicação Social pela Universidade de São Paulo (1994), mestrado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (1999) e doutorado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (2004). Atualmente é Professor Associado no Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos atuando no Bacharelado em Imagem e Som, no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som e no Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade. E-mail: autran@ufscar.br.

Resumo

Este artigo aborda o filme *Romance no Rio* (*Caminito de gloria*, Luis Cesar Amadori, 1939), produzido no período do cinema clássico argentino. Partindo do contexto da realização da película pela produtora Argentina Sono Film, o texto descreve e analisa o lançamento comercial no Brasil e sua repercussão na imprensa. O artigo também discute a presença do Brasil e de elementos associados à sua cultura em *Romance no Rio*.

Palavras-Chave

Cinema argentino, Brasil, exibição, história do cinema.

Abstract

This article discusses the movie *Romance no Rio* (*Caminito de gloria*, Luis Cesar Amadori, 1939), produced in the period of classical Argentine cinema. Starting from the context of the realization of the film by the production company Argentina Sono Film, the text describes and analyzes the commercial launch in Brazil and its repercussion in the press. The article also discusses the presence of Brazil and elements associated with its culture in *Romance no Rio*.

Keywords

Argentine cinema, Brazil, exhibition, film history.

Introdução

Este texto visa discutir o longa-metragem argentino *Romance no Rio* (*Caminito de gloria*, Luis César Amadori, 1939) a partir de dois eixos de análise: um deles diz respeito à divulgação, exibição e repercussão da fita no Brasil; já o segundo se liga ao modo como o Brasil e a sua cultura são representados no filme. Outrossim, será apresentado um panorama da produção da película no contexto do dito cinema clássico argentino, bem como de sua recepção crítica na Argentina.

Trata-se de uma película da Argentina Sono Film, então a principal produtora do país vizinho, em um momento no qual a sua cinematografia estava em plena “época de ouro” – para utilizar a expressão consagrada pelo historiador Domingo di Núbila –, marcada pelo crescimento quantitativo e qualitativo da produção e pela entrada em diversos mercados de países latino-americanos. O filme teve orçamento alto, mas o investimento tinha retorno garantido, pois se tratava de uma fita estrelada por Libertad Lamarque, que anteriormente fizera grande sucesso entre o público latino-americano em *Ajuda-me a viver* (*Ayúdame a vivir*, José A. Ferreyra, 1936), *Madreselva* (Luis Cesar Amadori, 1938) e *Porta fechada* (*Puerta cerrada*, Luis Saslavsky, 1939)³. Ademais, os distribuidores estrangeiros para terem acesso aos filmes com Libertad Lamarque tinham de aceitar outros títulos impostos por Argentina Sono Film (ESPAÑA, 1984) – que dessa forma emulava uma prática comercial das companhias *majors* norte-americanas tais como Warner ou Metro Goldwyn-Mayer.

A direção coube a Luis César Amadori, um dos mais importantes realizadores do cinema argentino, cuja obra inclui sucessos de bilheteria como o já citado *Madreselva*, *Hay que educar a Níni* (1940) ou *Deus lhe pague* (*Dios se lo pague*, 1948), entre muitos outros. No setor técnico deve-se destacar a fotografia, que ficou a cargo inicialmente do grande John Alton e depois foi assumida por outro profissional de destaque, José María Beltrán, após desentendimentos do primeiro

3 *Ajuda-me a viver* é uma película produzida pela companhia cinematográfica SIDE (Sociedad Impresora de Discos Eletrofónicos), já *Madreselva* e *Porta fechada* foram produzidas por Argentina Sono Film.

com a estrela. A imponente cenografia foi de responsabilidade de Raúl Soldi, também um técnico muito respeitado (ESPAÑA, 1984).

A exibição e a recepção de *Caminito de gloria* na Argentina e de *Romance no Rio* no Brasil

O filme narra a história de uma moça pobre chamada Marta Rinaldi (Libertad Lamarque) que pretende seguir carreira artística trabalhando junto à humilde companhia lírica de seu pai (Rodolfo Zenner), mas, após algumas desventuras que incluem a saída de Marta da companhia, tudo o que ela consegue é ser camareira da grande cantora Luísa Maraval (Emperatriz Carvajal), cujo temperamento é muito difícil. Note-se que Marta está sempre acompanhada pelo seu simpático e compreensivo tio (Miguel Gómez Bao). Por capricho, Luísa desiste na última hora de embarcar para uma temporada de apresentações no Rio de Janeiro. Marta, que já se encontrava no navio que as conduziria, acaba vindo para essa cidade e é confundida com Luísa, apresentando-se como se fora a estrela e fazendo muito sucesso nos shows. Para além disso, Marta encontra um grande amor no navio, coincidentemente o produtor do espetáculo Dario de Ledesma (Roberto Airaldi). Luísa fica sabendo que Marta se passa por ela e vem ao Brasil, as duas têm um confronto pouco antes de uma apresentação. Na confusão ocorre um incêndio que deixa Marta cega, amargurada, ela volta a Buenos Aires com seu tio, mas sem avisar ao namorado. Desesperado, Dario retorna para a Argentina, reencontra a amada, colabora na sua cura e eles finalmente ficam juntos.

Resumi bastante uma trama que possui diversos quiproquós e cujo tratamento vai da comédia (Marta confundida com Luísa no navio e as armações do tio no navio) até o melodrama mais tradicional (quando Marta fica cega, por exemplo), passando pelo romântico (Marta e Dario namorando em cenários cariocas). O historiador Claudio España classifica o filme como uma das “comédias melodramáticas” estreladas por Libertad Lamarque (1984, p. 158).

Segundo a pesquisadora Cecilia Nuria Gil Mariño (2016), os dotes de cantora de Libertad Lamarque são muito bem aproveitados na película, pois há desde

peças do repertório lírico até ritmos da música popular. Dentre eles, destaca-se o tango, e o ponto alto da fita é Libertad Lamarque cantando “Caminito”, de autoria de Juan de Dios Filiberto. Mas há espaço, conforme veremos, até para uma marchinha brasileira: “A jardineira”, de Benedito Lacerda e Humberto Porto. O apelo aos diferentes tipos de música era uma estratégia visando atingir os mais variados setores do público, tanto na Argentina – onde a música lírica também era amplamente apreciada, além obviamente do tango – como no Brasil e no restante da América Latina. Ademais, o diretor de *Caminito de gloria*, Luis César Amadori, quando da realização da película, possuía uma trajetória profissional que se ligava à ópera – como crítico –, ao tango – como letrista –, e ao teatro de revista – como autor e diretor artístico. Ou seja, trava-se de alguém com traquejo em diversas formas de manifestações artísticas e que amiúde se apropriava de elementos de uma forma artística na composição de outra, por exemplo, ao utilizar compassos de “Tannhäuser”, de Richard Wagner, na revista teatral *A Misia Presidencia (Torneo galante)*, encenada em 1928 (ZYLBERMAN, 2014). Seria de observar ainda que o filme, produzido no início do cinema clássico argentino e nos primórdios da indústria cultural na América Latina, ao acionar manifestações musicais bastante diversas entre si, faz uso de uma estratégia que foi importante nas cinematografias de toda a região entre os anos 1930 e 1950.

Caminito de gloria estreou comercialmente em Buenos Aires a 20 de setembro de 1939 em pleno cine Monumental, a casa dos grandes lançamentos do cinema argentino da época.

Parte da crítica foi algo reticente em relação à película. No *Heraldo del Cinematografista* – periódico voltado para o comércio cinematográfico – aponta-se que “nos dão outro filme cheio de simpatia e bem realizado, apesar das falhas do argumento, demasiado infantil, com episódios inverossímeis – entre eles a viagem dos emigrantes de Buenos Aires ao Rio – e alguns convencionalismos”⁴.

4 No original: “nos dan otra película llena de simpatía y bien realizada, a pesar de las fallas del argumento, demasiado infantil, con episodios inverosímiles – entre ellos el viaje de los emigrantes de Buenos Aires a Rio – y algunos convencionalismos”. Esta tradução, bem como todas as demais deste artigo, são de nossa responsabilidade.

A classificação desse jornal era dividida em três segmentos, “Valor Comercial”, “Valor Artístico” e “Valor Argumental”, podendo as notas ir de 1 (o mínimo) a 5 (o máximo). *Caminito de gloria* obteve, respectivamente, 5, 3 e 2 (CAMINITO, 1939, p. 152). O diário *La Nación* publicou uma crítica de autoria anônima – o que era corrente então – ligando a “fórmula” deste filme a *Madreselva*, porém, assinala haver mais humor em *Caminito de gloria*. O tom geral tem o mesmo sentido do texto publicada no *Heraldo del Cinematografista* e é de se notar que ambos elogiam as partes iniciais da fita, as quais possuem tratamento cômico. O artigo de *La Nación* critica negativamente o segmento mais melodramático – ou seja, quando Marta fica cega e foge do namorado voltando para a Argentina.

Decai sensivelmente, por outro lado, ao adentrar no folhetim melodramático, com o que se coloca de novo o problema, urgente nesta etapa da nossa cinematografia, da qualidade dos argumentos e dos roteiros, atacados em geral de infantilismo literário⁵. (TEMA, 1939, p. 15, tradução nossa)

Já o crítico Roland⁶ escreveu a melhor análise do filme a qual tive acesso. Com argúcia, entende que “Amadori descobriu, em nosso meio, a adaptação mais eficaz da fórmula norte-americana”⁷, o que significaria trabalhar as situações cômicas com as sentimentais de maneira a obter um conjunto equilibrado. Destarte “Seus filmes são homogêneos, sem complicações temáticas nem inquietudes técnicas, mas agradáveis e simpáticos”⁸. O crítico vê semelhanças entre *Caminito de gloria* e *Madreselva*, embora entenda que esta película tem um argumento mais estruturado, em relação à direção *Caminito de gloria* seria mais exitosa. Elogia as cenas cômicas e principalmente as românticas, mas, como os outros críticos

5 No original: “Decae sensiblemente, en cambio, al internarse en el folletín melodramático, con lo que se plantea de nuevo el problema, urgente en esta etapa de nuestro cinematógrafo, de la calidad de los argumentos y los libretos, atacados por lo general de infantilismo literario”.

6 Roland (1915-1999) iniciou-se como crítico profissional no diário *Crítica* em 1935 e aí permaneceu até 1963. Ademais, foi um dos fundadores da Cinemateca Argentina, além de professor na Universidade de La Plata e na Enerc (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica) (OLIVERI, 2011, p. 498-499).

7 No original: “Amadori ha descubierto, en nuestro medio, la adaptación más eficaz de la fórmula norteamericana”.

8 No original: “Sus películas son homogéneas, sin complicaciones temáticas ni inquietudes técnicas, pero agradables y simpáticas”.

não, gosta das partes mais dramáticas. Ele se entusiasma com o desempenho de Libertad Lamarque como cantora e afirma que “*Caminito de gloria* é Libertad Lamarque. E mais exatamente Libertad Lamarque, cantando ‘*Caminito*’”⁹, também não deixa de considerar positivo seu trabalho como atriz mesmo que haja aspectos fracos devido à certa infantilização da voz e dos gestos (1939, p. 10).

O público local não teve reticências em relação ao filme, o qual foi grande sucesso de bilheteria – como, aliás, anunciara a cotação do *Heraldo del Cinematografista*.

Já em fins de 1939, o lançamento de *Romance no Rio* no Brasil começou a ser anunciado. Em *A Scena Muda*, pode ser encontrada uma página repleta de fotografias da fita e um texto eminentemente publicitário que reitera a presença do Rio de Janeiro no filme e o talento de Libertad Lamarque:

Radiante e encantadora como nunca, Libertad Lamarque vive um idílio cercada pelos cenários incomparáveis de nossa cidade maravilhosa, sob o azul do nosso céu, nas alvíssimas areias das nossas lindas praias e nos mais aristocráticos centros da nossa brilhante vida noturna... (ROMANCE, 1939, p. 10)

Pouco depois, *A Scena Muda* publicou a novelização de *Romance no Rio*, a qual ocupa oito páginas da revista, cuja edição tem Libertad Lamarque na capa. O texto foi escrito por Renato de Alencar, dando destaque às partes passadas no Rio de Janeiro, especialmente as belezas naturais da cidade:

Enfim... chega o vapor ao Rio. Marta se extasia diante de todas as belezas panorâmicas da grande cidade! [...]

A imensa Guanabara, pontilhada de ilhotas verdes, tendo à entrada o gigantesco monólito do Pão de Açúcar. Mais ao fundo, a enseada de Botafogo que há cem anos atrás era subúrbio... Ali o Corcovado... Mais longe o pico da Tijuca, ponto culminante do Rio, com seus mil e vinte metros de altura. Ao sul, os bairros chiques de Copacabana, Ipanema e Leblon, com suas montanhas, penhascos e florestas virgens, por onde

correm estradas de turismo de vistas deslumbrantes. Ao fundo, a Serra dos Órgãos, como dentes de gigantesco serrote encravado no cimo da cordilheira. (1939, p. 13)

Romance no Rio estreou na praça carioca a 15 de janeiro de 1940 no cine Palácio, e em São Paulo no dia 26 do mesmo mês no cine Ópera. Em ambas as cidades o lançamento ocorreu por meio da Cinesul – distribuidora que trabalhou no Brasil com as produções da Argentina Sono Film. As duas salas eram importantes e localizavam-se nas respectivas Cinelândias, ou seja, no coração da exibição cinematográfica.

Para além do título da fita no mercado brasileiro remeter explicitamente ao Rio de Janeiro, produtora e distribuidora tiveram a preocupação de filmar uma espécie de homenagem ao país na qual Libertad Lamarque dedicava *Romance no Rio* aos espectadores brasileiros, em um tipo de introito que precedia ao filme propriamente dito (AUTRAN, 2016). Também houve atenção para com os cartazes e o publicado nos jornais de São Paulo tinha o desenho do Pão de Açúcar. Tudo isso demonstra o grau de atenção com que a película foi lançada no Brasil. É de se notar que na Argentina as referências publicitárias ao Rio de Janeiro foram mínimas.

Na imprensa diária carioca foram publicadas diversas notas de divulgação em torno de *Romance no Rio*. Por exemplo, *Jornal do Brasil* salienta as cenas passadas no Rio de Janeiro e o esforço da companhia produtora:

Apresenta o nosso Rio como o veem só olhos amigos. Um operador da Argentina Sono Films veio especialmente para tirar aspectos de nossa Cidade Maravilhosa, e que lindos aspectos, que situações, que ângulos, que panorama magnífico! (CINEMAS, 1940, p. 5)

Para além de publicizar o filme e da tentativa de aproximá-lo dos espectadores, a divulgação de *Romance no Rio* no Brasil está inserida em um contexto histórico no qual, segundo Lúcia Maria Lippi Oliveira, o Rio de Janeiro era o “polo principal de construção da cultura do Estado nacional”, sendo representativo desse momento a letra da música “Cidade maravilhosa”, de André Filho, a qual apresentava a

então capital da República como símbolo do país ao dizer que ela era o “coração do meu Brasil” (2003, p. 329).

Em relação à fatura da obra, outra matéria publicada no *Jornal do Brasil* destaca o nível técnico do cinema argentino de maneira geral e que *Romance no Rio* era exemplo disso:

O filme argentino possui já uma fotografia tão boa quanto a americana ou alemã, o som em que não se perde uma nuance de tom, um ruído por quase imperceptível, o diálogo perfeito. Tecnicamente, ainda, vemos ângulos bem apanhados, distribuição de luz artística, interiores soberbos. (CINEMAS, 1940, p. 11)

Se a divulgação do filme no Brasil possuía uma coloração nacionalista destacando o fato de o enredo se passar no Rio de Janeiro, outra era a postura quando se tratava de abordar a questão técnica, pois aí se buscava equiparar o cinema argentino às grandes indústrias cinematográficas, de maneira que o leitor / espectador não o tomasse pelas cinematografias com sérias dificuldades em apresentar nível técnico de qualidade – como, por exemplo, a brasileira.

Para o *Correio da Manhã*, *Romance no Rio* indicava “que vamos ter toda uma temporada de magníficos filmes portenhos”, além de apontar que parte da película transcorria no Rio de Janeiro e que Libertad Lamarque cantava vestida de baiana a música “A jardineira” (MUNDO, 1940, p. 8). E o *Jornal do Brasil* asseverava: “todo o mundo sabe que Libertad Lamarque é uma das maiores, senão a maior, intérprete da canção argentina. Assim tivemos ocasião de vê-la e ouvi-la aqui no Rio” (LIBERTAD, 1940, p. 13).

Esta última matéria demonstra que Libertad Lamarque já era bem conhecida no Brasil. Para além dos filmes que estrearam aqui antes de *Romance no Rio*, tais como *Madreselva* e *Porta fechada*, ela era conhecida pelas canções no rádio – o que incluía sua presença em emissoras como a Rádio Difusora em São Paulo, em 1937 (AUTRAN, 2016), ou a Tupi do Rio de Janeiro, em 1939 (RICIBIMIENTO, 1939) – e pelas apresentações no palco – nesse mesmo ano de 1939 ela havia feito uma temporada de grande sucesso no Cassino da Urca (LIBERTAD, 1939)

e cantou em São Paulo no Cine Rosário em espetáculos que se alternavam com a exibição de *Madreselva* (AUTRAN, 2016).

Mas *Romance no Rio* só permaneceu nas telas do Palácio e do Ópera por uma semana, o que é indicativo do pouco interesse do público quando do lançamento da película. No Rio de Janeiro, o filme voltou a entrar em cartaz nos cines Rio Branco e Meyer em agosto (*Jornal do Brasil*, 1 ago. 1940, p. 22), a partir daí circulando por diversos cinemas como Alfa (CARTAZ, *Jornal do Brasil*, 11 ago. 1940, p. 4), Lapa (*Jornal do Brasil*, 29 ago. 1940, p. 20), D. Pedro (*Jornal do Brasil*, 10 set. 1940, p. 22), Guarani (CARTAZ, *Jornal do Brasil*, 22 set. 1940, p. 4) e, finalmente, no Nacional em dezembro do mesmo ano (CARTAZ, *Jornal do Brasil*, 11 dez. 1940, p. 11). Em São Paulo, a fita também fez o circuito dos bairros ficando de novo em cartaz na segunda quinzena de março no Roxy e depois no Astória (*Correio Paulistano*, 24 mar. 1940, p. 10). Ou seja, tanto em uma cidade quanto em outra, *Romance no Rio* seguiu a trajetória convencional de então para a exploração de uma película, exibida primeiramente nas salas centrais e depois sucessivamente em espaços menos importantes do ponto de vista comercial. A reiteração do pouco tempo em cartaz nos diversos cinemas nos quais a fita foi exibida permite supor um reduzido desempenho de bilheteria. A revista *Cine Argentino* – a qual acompanhava a exibição das películas argentinas nos mercados estrangeiros – chega a comentar que o filme teria sido recebido com “extrema indiferença” pelo público do Rio de Janeiro (CINEMATOGRAFIA, 1940).

Em relação à crítica brasileira, *Romance no Rio* mereceu a cotação “Bom” de um crítico anônimo da revista *Cinearte*, para quem a película destacava o cinema argentino. O texto salienta, sobretudo, o trabalho de Libertad Lamarque, que teria alcançado “momentos magníficos, vividos no melhor estilo cinematográfico”. Tal como Roland, considera-se as cenas românticas o melhor do filme e se elogia ainda as partes cômicas, bem como se entende que Libertad Lamarque “canta o tango ‘Caminito’ com extraordinário sentimento”. O crítico brasileiro atenta também para a estrela cantando “A jardineira”, o que demonstrava uma “delicada

intenção”, embora fosse interpretando tangos que a cantora se destacasse mais (TELA, 1940, p. 40). Ou seja, sem chegar a entusiasmar, *Romance no Rio* teria qualidades segundo o crítico de *Cinearte*.

O Brasil em *Romance no Rio*

O Brasil representado em *Romance no Rio* está simbolizado quase somente pelo Rio de Janeiro – o que se ressalta desde o título da película no mercado brasileiro. Já então havia alguns filmes de ficção estrangeiros que tinham a cidade como espaço diegético, é o caso, por exemplo, do emblemático *Voando para o Rio* (*Flying down to Rio*, Thornton Freeland, 1933), produção norte-americana com Dolores del Rio, Gene Raymond, Fred Astaire, Ginger Rogers e o brasileiro Raul Roulien.

Em relação a *Romance no Rio*, nota-se que, dos cerca de noventa minutos do filme, aproximadamente quinze transcorrem no Rio de Janeiro, índice indicativo da importância da parte que se passa nessa cidade. Entretanto, nas cópias a que tive acesso, há poucas imagens de externas referentes ao Rio de Janeiro: um belo plano geral da baía de Guanabara com o Pão de Açúcar em destaque e um plano geral de um prédio do que no filme é o hospital no qual Marta é internada ao ficar cega e que eventualmente pode ter sido rodado na cidade. Ademais, há dois momentos na fita em que parece ter sido utilizada a técnica de *backprojection*¹⁰: uma cena romântica passada em um jardim com o Pão de Açúcar ao fundo servindo para realçar o idílio de Marta e Dario e o plano do corredor do hospital no qual temos a praia é reenquadrada pela janela. Todo o resto são imagens feitas em estúdio, tais como as internas do navio atracado, do escritório de Dario, do Cassino Miramar (palco e camarim) e do hospital. Trata-se de estúdio mesmo quando diegeticamente a cena ocorre na rua, refiro-me à situação em que um mendigo pede esmola ao casal Marta/Dario em um dos dois

10 O *backprojection* consiste em uma técnica na qual a imagem é projetada no fundo do quadro e se filma esta imagem com atores à sua frente. Desta forma, era possível filmar em estúdio e se passar a impressão de que determinada situação ocorria na praia, em uma avenida movimentada, junto ao Pão de Açúcar, próximo à Torre Eiffel etc.

momentos nos quais se fala português; o outro momento é Marta – passando-se por Luísa – cantando “A jardineira”¹¹.

A parca quantidade de planos com externas do Rio de Janeiro destoa do que é noticiado nos jornais e revistas brasileiros da época, pois, como vimos anteriormente, se anuncia com insistência as imagens da cidade. Na filmografia que Domingo di Núbila apresenta ao final do seu livro, anota-se que *Caminito de gloria* teria 97 minutos (1998), a se crer na informação cerca de sete minutos teriam sido suprimidos nas cópias a que tive acesso. Portanto, não é impossível que partes passadas no Rio de Janeiro tenham sido cortadas em cópias atualmente em circulação. Esta me parece uma hipótese provável para explicar a decalagem entre o apresentado no filme (ou pelo menos em algumas cópias) e o noticiado pela imprensa. A outra hipótese é que se tratava de um golpe dos publicistas tentando atrair os espectadores brasileiros.

A análise da representação do Rio de Janeiro por meio das imagens existentes nas cópias a que tive acesso indica que a cidade é apresentada nos seus aspectos naturais mais belos e de viés turístico, no estilo cartão postal, vide o plano geral da baía de Guanabara ou a cena no jardim com o Pão de Açúcar ao fundo – esta última produzida em estúdio, como aponte. Quanto aos ambientes que surgem nas cenas internas passadas na cidade, eles possuem um caráter asséptico sem marcos de identidade local ou nacional, ou seja, o escritório de Dario, o hospital e mesmo o cassino poderiam estar em quaisquer lugares do mundo. Para resumir, o Rio de Janeiro que surge no filme é a cidade cosmopolita marcada pela grande beleza natural. Há um plano breve que representa isso perfeitamente: a referida interna do corredor do hospital em que temos reenquadrada por uma janela a praia com sua formosura se destacando na profundidade de campo. É como se a beleza natural fosse o pano de fundo dos ambientes cosmopolitas.

11 Nesse sentido, *Romance no Rio* segue a convenção já então difundida pelo cinema norte-americano segundo a qual os personagens falam apenas uma língua – o inglês – não importando sua nacionalidade e o país em que estejam. No caso do filme argentino, a diferença é que se fala em espanhol. Entretanto, por vezes, o monoglotismo é quebrado para dar alguma cor local à película, em geral em diálogos com figurantes. Um exemplo, entre muitos possíveis, encontra-se em *Interlúdio* (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946), no qual há um diálogo em português entre Devlin (Cary Grant) e um garçom em um bar localizado diegeticamente no Rio de Janeiro.

Em termos dramáticos, as cenas envolvendo o Rio de Janeiro são muito importantes, pois é o momento do filme em que do idílio romântico se passa para o melodrama, passagem realizada sem muita delicadeza, custando ao conjunto da obra.

Quanto às referências ao Brasil, o ponto alto de *Romance no Rio* é certamente quando Libertad Lamarque vestida de baiana canta a música “A jardineira” no Cassino Miramar – cujo cenário construído em estúdio é uma réplica impressionante pelo tamanho e pela beleza do Cassino da Urca. Essa cena, assim como sua ambientação, eram mais elementos que buscavam capturar a atenção do público brasileiro para o filme. Em entrevista publicada em *Cinearte*, a estrela fala sobre por que essa música foi incorporada à película:

Canto “A jardineira”, marchinha [tão em] voga quando lá estive. Gostei tanto que pedi à Carmen Miranda que me ensinasse a cantá-la. Quando li o argumento desse filme, pedi a Amadori que adaptasse às cenas do Rio uma sequência onde eu pudesse cantar “A jardineira”, vestida de baiana. (CINEMA, 1940, p. 42)

Quando do lançamento de *Romance no Rio*, tanto matérias quanto propagandas publicadas nos jornais destacavam as músicas cantadas por Libertad Lamarque, tais como “Caminito” e “uma marchinha carnavalesca muito nossa”, em referência a “A jardineira” (CINEMATOGRAFIA, 1940, p. 8).

Texto da revista *A Scena Muda* aduz que:

E Libertad Lamarque, com sua voz maravilhosa, nos canta “A jardineira”, dando ao romance todo o sabor, toda a realidade do cenário em que se desenrolam as passagens mais sentimentais da interessante história de uma moça que realizou no Rio seu eterno sonho de chegar a ser uma grande artista. (ROMANCE, 1939, p. 10).

Não deixa de ser interessante a afirmação de que pela canção “A jardineira”, na voz de Libertad Lamarque, se chegaria à “realidade do cenário”, ou seja, a música brasileira na voz de uma grande cantora argentina parece criar um vínculo cultural profundo entre o filme argentino e o Brasil.

É interessante considerar que alguns meses antes de *Romance no Rio* ser filmado¹² havia estreado no Brasil mais uma produção de Wallace Downey, *Banana da terra* (Ruy Costa, 1939), que entrou em cartaz em fevereiro de 1939. Esta película brasileira apresentava pela primeira vez no cinema Carmen Miranda vestida de baiana interpretando “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi, outrossim, também “A jardineira” era cantada na fita, mas na voz de Orlando Silva. Uma coincidência: Libertad Lamarque encontrava-se no Brasil nesse momento para a temporada de apresentações no Rio de Janeiro e em São Paulo antes mencionada. Não é impossível que ela tenha visto *Banana da terra*¹³.

A referida cena de Carmen Miranda em *Banana da terra* ainda existe, aliás, é o único material que sobrou da fita¹⁴. Se compararmos esta cena com a de Libertad Lamarque cantando “A jardineira”, há mais diferenças do que semelhanças. O contraste entre as duas cantoras na tela é enorme, destacando-se a sensualidade de Carmen Miranda frente a uma Libertad Lamarque algo contida, o que, aliás, correspondia perfeitamente às personas dessas estrelas na mídia. A quantidade de balangandãs de Carmen também é significativamente maior. Salienta-se ainda a pobreza do cenário da fita brasileira, em tudo distante do grandioso teatro no qual Marta se apresenta – e que foi inspirado claramente no Cassino da Urca, onde Carmen Miranda se apresentava de baiana cantando a música de Dorival Caymmi que, segundo João Luiz Vieira, “atraiu a atenção do empresário norte-americano Lee Schubert, levando-o a convidar Carmen para cantar na Broadway” (1987, p. 151).

É de se observar que a incorporação por parte de Libertad Lamarque de músicas e/ou trajes típicos de diversos países da América Latina foi parte importante de sua estratégia no âmbito do *Star system* ao longo da carreira. Não por acaso, ela ficou conhecida como La Novia de América e fez grande sucesso por todo o subcontinente.

12 *Caminito de gloria* começou a ser filmado em 3 de julho de 1939 (ESPAÑA, 1984).

13 Note-se que, conforme registra Ruy Castro, Carmen Miranda fez diversas viagens a Buenos Aires para apresentações nos palcos e rádios portenhos nos anos 1930 (2005).

14 Ver <<http://bit.ly/2qGZcni>>. Acesso em: 16 out. 2016.

Considerações finais

Ao se referir a *Romance no Rio* em sua tese de doutorado, Cecilia Nuria Gil Mariño aduz: “pode afirmar-se que esta iniciativa da Argentina Sono Film e da distribuidora Cinesul teve suma importância nas tentativas de consolidar a comercialização de filmes argentinos no Brasil”¹⁵. (MARIÑO, 2016, p. 200).

Na virada dos anos 1930 para os 1940, a produção argentina já conseguira boa penetração nos mercados dos países latino-americanos hispanohablantes, no entanto, o público brasileiro em geral recebia com pouco entusiasmo as películas daquele país. Produtores como os irmãos Mentasti, proprietários da Argentina Sono Film, desejavam alterar essa situação, dado o tamanho do mercado brasileiro, o maior parque exibidor na América Latina de então¹⁶.

Nesse contexto, a inserção do Rio de Janeiro no enredo de *Romance no Rio*, as imagens da cidade, a música “A jardineira” cantada por Libertad Lamarque bem como seu figurino remetendo a Carmen Miranda e toda a campanha de lançamento que cercou o filme conformam um grande esforço em torno de uma película que pudesse interessar ao espectador brasileiro, para além do argentino e de outros países da América Latina.

Não por acaso, a partir de então diversos filmes argentinos do período clássico terão o Brasil, com destaque para o Rio de Janeiro, como cenário de pelo menos parte do enredo, como é o caso de, entre outros, *Lua de mel no Rio* (*Luna de miel en Río*, Manuel Romero, 1940), *A Marquesa de Santos* (*Embrujo*, Enrique Susini, 1941), *Melodias da América* (*Melodías de América*, Eduardo Morera, 1942), *Passaporte para o Rio* (*Pasaporte a Río*, Daniel Tinayre, 1948) e *Não me digas adeus* (*No me digas adiós*, Luis José Moglia Barth, 1950) – este último uma coprodução com o Brasil.

15 Tradução de “puede afirmarse que esta iniciativa de Argentina Sono Film y la distribuidora Cinesul, tuvo suma importancia en los intentos de consolidar la explotación de filmes argentinos en Brasil”.

16 *Heraldo del Cinematografista* publicou dados extraídos de *Motion Picture Herald* estimando que no Brasil havia então 1.450 cinemas, na Argentina havia 1.200 e no México 823 (POSIBILIDADES, 1939, p. 65).

Esta estratégia, entretanto, não resultou via de regra na maior aceitação do público brasileiro em relação ao filme argentino, como, aliás, já deixava entrever *Romance no Rio*. De 1935 até a década de 1950, os produtores argentinos buscaram acesso ao mercado brasileiro, mas em geral com poucos resultados de bilheteria, salvo algumas exceções.

Por outro lado, essa circulação saliente de artistas, músicas e filmes, cujo esboço apresentei aqui por meio do caso de *Romance no Rio*, indica para a vitalidade das primeiras tentativas de formação da indústria cultural na América Latina. É possível afirmar, pelo exposto no artigo, que a circulação possuía um forte impulso de viés econômico, bem como ativava intercâmbios complexos e por vezes inesperados no âmbito cultural.

Os diversos tipos de intercâmbios entre os países latino-americanos nas décadas de 1930, 1940 e 1950 foram até o momento pouco analisados por uma historiografia do cinema ainda eivada pelos recortes nacionais dos objetos de estudo e por ideias pré-concebidas sobre a produção dita de estúdios. Mas este quadro historiográfico aos poucos começa a se alterar, como dá conta a publicação recente do livro *Pantallas transnacionales* (2017), organizado por Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg e Andrea Cuarteloro, o qual aborda as trocas entre Argentina e México no período clássico. Quanto ao Brasil, há ainda todo um universo a ser pesquisado quanto às suas relações cinematográficas com Argentina, México e outros países nesse período de formação das indústrias culturais na América Latina.

Referências

ALENCAR, R. Cineromance – Romance no Rio. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 976, p. 13-20, 5 dez. 1939.

AUTRAN, A. A guerra gaúcha: o cinema argentino no Brasil (1935-1945). *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 39, n. 1,

p. 139-158, jan./abr. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2CP4Dbk>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

CAMINITO de gloria. *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, v. 9, n. 426, p. 152, 27 set. 1939.

CASTRO, R. *Carmen*: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CINEMA Argentino. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 528, p. 42, 43 e 49, 1 fev. 1940.

CINEMAS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 11, 13 jan. 1940.

_____. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 5, 14 jan. 1940.

CINEMATOGRAFIA argentina por el mundo, La. *Cine Argentino*, Buenos Aires, v. 3, n. 94, 22 fev. 1940.

CINEMATOGRAFIA. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 8, 25 jan. 1940.

ESPAÑA, C. *Medio siglo de cine*. Buenos Aires: Abril, 1984.

LIBERTAD Lamarque não é apenas cantora de tangos... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 13, 9 jan. 1940.

LIBERTAD saluda desde Río. *Cine Argentino*, Buenos Aires, v. 2, n. 38, 26 jan. 1939.

LUSNICH, A. L.; AISEMBERG, A.; CUARTEROLO, A. (Orgs.). *Pantallas transnacionales: el cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2017.

MARIÑO, C. N. G. *Los usos de lo nacional en el desarrollo de un proyecto cinematográfico en Argentina y Brasil en la primera etapa del sonoro*. Tese (Doutorado) – Universidade de Buenos Aires, Buenos Aires, 2016.

MUNDO da Tela, No. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 8, 14 jan. 1940.

NÚBILA, D. *La época de oro: historia del cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.

OLIVEIRA, L. M. L. Sinais de modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. (Orgs.). *O Brasil republicano – o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 323-349.

OLIVERI, R. G. Roland. In: RODICIO, E. C. (Org.). *Diccionario del cine iberoamericano – España, Portugal y América*. v. 7. Madri: Sociedad General de Autores y Editores/Fundación Autor, 2011. p. 498-499.

POSIBILIDADES de explotación en Sud y Centro América. *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, v. 9, n. 409, p. 65, 31 mai. 1939.

RICIBIMIENTO triunfal, Un. *Cine Argentino*, Buenos Aires, v. 2, n. 41, 16 fev. 1939.

ROLAND. "Caminito de gloria se ve con agrado y está bien hecha". *Crítica*, Buenos Aires, p. 10, 21 set. 1939.

ROMANCE no Rio. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 973, p. 10, 14 nov. 1939.

TELA em revista, A. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 528, p. 40-41, 1 fev. 1940.

TEMA sentimental en *Caminito de gloria*. *La Nación*, Buenos Aires, p. 15, 21 set. 1939.

VIEIRA, J. L. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. p. 129-188.

ZYLBERMAN, D. Luis César Amadori y la construcción de una industria cultural argentina en la década de 1930. In: MANETTI, R.; RIVA, L. R. (Orgs.). *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2014. p. 49-71.

submetido em: 01 jan. 2018 | aprovado em: 04 mar. 2018